Quêtes littéraires nº 12, 2022
https://doi.org/10.31743/ql.14863
ISSN 2084-8099, eISSN 2657-487X

Philip Knee
Université Laval

Le monde comme vestige chez Barbey d'Aurevilly

Les romans de Barbey d'Aurevilly frappent par la fécondité qu'ils parviennent à conférer à ce qui sombre, s'achève ou se défait ; par l'énergie qui émane de leur tonalité crépusculaire, comme si les choses remémorées dans un temps qui n'est plus le leur, saisies dans leur usure et leur glissement vers le néant, y apparaissaient avec plus d'intensité et de vérité[1]. En métamorphosant le réel en un monde de traces, Barbey suscite chez son lecteur une quête de ce qui se dérobe et de ce qui exige d'autant plus, dès lors, d'être *retracé*. En témoigne sa visite du château de Tourlaville, rapportée dans *Une page d'histoire*, qui a lieu « par un automne en larmes », dans un édifice dont on répare les ruines alors que Barbey aurait préféré qu'on les laissât « dans leur poésie de ruines, car on ne badigeonne pas la mort, souvent plus belle que la vie » (1966, p. 373). À ce réflexe de réparation, il substitue un point du vue rétrospectif, source d'une expérience qui transforme ce qui est et ce qui va advenir en signes de ce qui a déjà eu lieu. Il opère ainsi dans ses romans une sorte de *devenir-vestige* du monde, qui pourtant ne fige pas la narration mais la dynamise, incitant le lecteur à revenir sur lui-même et à prendre la mesure de la part d'ombre dont sa conscience hérite et qui peut devenir une nourriture spirituelle[2].

Cet imaginaire rappelle ce que Chateaubriand nomme, dans le *Génie du christianisme*, des « objets négatifs » – « tels que le silence des nuits, l'ombre des bois, la solitude des montagnes, la paix des tombeaux » (1978, p. 675) – par lesquels la mémoire rend présente une absence. Ils la conduisent à une expérience de deuil où

■ Philip Knee – professeur à l'université Laval. Adresse de correspondance : Faculté de philosophie, Pavillon Félix-Antoine Savard, Université Laval, Québec, G1V 0A6, Canada ; e-mail : philip.knee@fp.ulaval.ca

ORCID iD : https://orcid.org/0000-0003-4618-9227

1. Philippe Berthier a consacré un beau chapitre à cette expérience du temps (1978, p. 93-124).
2. On a affaire chez Barbey à une « ruine en marche », écrit Hugues Laroche (2007, p. 64), qui devient un « principe narratif dynamique ».

le réel est recouvert de noirceur, mais ils rendent sensible du coup le « secret attrait » (1978, p. 881) de ce qui s'efface, et ils mettent sur la voie d'une réalité méconnue ou incertaine dont le lecteur ressent obscurément le besoin sans se l'avouer. Le traitement des traces chez Barbey a cependant des caractères spécifiques que je veux tenter de cerner : son ampleur d'abord, car ce sont presque tous les aspects de l'expérience qui sont transformés par son imagination en vestiges d'un monde perdu ; sa diversité ensuite, à mesure que l'œuvre se déploie et passe du psychologique à l'historique et au métaphysique ; son âpreté croissante enfin, car avec ce déploiement on ne s'éloigne pas seulement de la « douce mélancolie » des ruines du XVIIIe siècle[3], mais on quitte, dans le contexte postrévolutionnaire, la religion de Chateaubriand pour celle de Joseph de Maistre.

On est ici dans le registre de la résonance, où l'Âge d'Or remémoré n'est jamais l'objet d'une représentation directe et n'est restitué que par des fragments ou des lacunes. Je vais néanmoins distinguer, au risque de schématiser, des vestiges du sentiment perdu, sur le plan individuel, dans le premier roman écrit par Barbey, *Ce qui ne meurt pas*[4] ; ceux de la tradition perdue, sur le plan de l'histoire politique, dans *L'Ensorcelée* ; et ceux de la faute, sur le plan du récit chrétien, dans *Un prêtre marié*. Ces romans mettent chacun en scène un destin féminin malmené par le temps, qui se débat avec les traces d'un passé qui l'étouffent et dont il porte témoignage. Mais ces représentations destinales du révolu sont aussi sous-tendues par un univers sensible que Barbey met en place peu à peu par un feuilletage de vestiges. Ceux-ci sont corporels, par la dégradation physique des personnages ; ils sont paysagers, en inscrivant la perte dans les territoires où ces personnages se meuvent ; ils appellent enfin des paroles médiatrices qui en suggèrent une interprétation ou en font deviner le sens.

1. Destins

Toute la personne d'Yseult de Scudemor dans *Ce qui ne meurt pas* est devenue un vestige de l'amour. Épuisée dans ses affections, et ne portant plus « que le cadavre de [son] cœur » (Barbey d'Aurevilly, 1966, p. 439), elle ne peut plus offrir à ceux qui l'aiment que sa pitié. La première partie du roman offre alors un magnifique portrait de la fascination qu'exerce, comme un « Dieu caché qu'on adore », le « passé impénétrable » de cette femme ; « l'ardente et rêveuse curiosité » que suscite « ce vaisseau, revenu des plus lointains rivages, et qui a tant et tant labouré de flots amers ! » (1966, p. 407). Mais en ne pouvant offrir que ce qu'elle est devenue, elle contamine

3. La formule décrit l'expérience des ruines chez Diderot en 1767 dans « Ruine d'un arc de triomphe et autres monuments » (1996, p. 699-700) ; et chez Bernardin de Saint-Pierre en 1784 dans « Plaisir de la ruine » (2007, p. 466-9).

4. Rédigé initialement en 1833-4, ce roman, qui devait paraitre en 1843 sous le titre *Germaine*, est publié finalement, dans une ultime version, en 1883.

autour d'elle ceux qui partagent son goût de l'irrémédiable et qu'habite l'intuition intime que « tout peut ou doit mourir, aussi bien dans l'âme que dans la vie » (1966, p. 447). Sa victime est en l'occurrence un adolescent, sujet à « l'idée de la prédestination au malheur », se sentant « violenté par une fatalité implacable » (1966, p. 566), et qui, d'abord amoureux d'Yseult, devient, comme elle, incapable d'amour. Fasciné par ce vestige froid et détaché, il devient à son tour le vestige de l'amour qu'il avait pour elle, lorsqu'il se lie à une jeune fille plus jeune que lui ; puis il devient le vestige de l'amour qu'il a ressenti pour cette dernière, qui sera alors contaminée elle-même… À l'état de souvenir, l'amour se transforme en une lucidité désespérée, produisant entre les êtres qui l'éprouvent des « accès de tristesse étrange » (1966, p. 554).

Jeanne de Feuardent, dans *L'Ensorcelée*, est le vestige d'une tradition aristocratique moribonde. Elle incarne la déroute du XVIIIe siècle et des années révolutionnaires, et à ce titre elle donne forme à une histoire qui est sans prise sur le réel et qui est donc sans avenir. Si la Révolution est certes le symbole de ce qui meurt dans l'histoire des hommes, le récit du destin de Jeanne fait plutôt voir des effondrements successifs (dégénérescence familiale, déclin de la noblesse provinciale, mariage arrangé avec un bourgeois), faisant s'emboiter les vestiges les uns dans les autres. Ce destin ruiné est entouré de personnages secondaires (La Clotte, la comtesse de Montsurgent) qui rappellent un *avant-la-Révolution* ; mais ce passé n'est pas invoqué dans la perspective d'une restauration politique. Barbey mobilise plutôt ses souvenirs d'enfance pour plonger son héroïne dans des coutumes locales, des patois régionaux, des rites et des légendes d'antan, qui ressurgissent de façon inopinée. Il place Jeanne au cœur d'une chouannerie traitée esthétiquement : usant de la puissance de sa grandeur ruinée sur l'imagination, Barbey ne fait pas de cette guerre la voie pour rétablir l'ordre ancien contre la décadence moderne, mais le témoignage d'une défaite générale[5]. Car l'enjeu n'est pas d'inventer un autre avenir qui aurait le visage du passé, ni même d'acquérir une lucidité accrue par rapport aux erreurs du savoir moderne, mais de s'inscrire dans un autre temps : celui des valeurs d'un passé que le présent ne reconnait plus[6]. Par le destin de Jeanne, Barbey fait vivre un *temps mort* ou le *temps de la mort*, en faisant sentir, à l'époque du progrès et des constructions politiques, que la vérité réside dans un monde perdu et des échecs oubliés.

Le troisième destin est celui de Calixte, dans *Un prêtre marié*, qui est la fille d'un prêtre apostat fasciné par la science moderne et irrémédiablement compromis

---

5. Les rares moments de gloire chez Barbey ont lieu sur un fond de défaite, comme l'épisode de l'évasion dans *Le Chevalier Des Touches* (1964, p. 832-46), situé dans un lointain passé qui console du malheur survenu depuis. Autre vestige de l'histoire, le dandysme de Barbey est aussi une présence de ce qui s'est absenté, un « dernier éclat d'héroïsme », comme le dit Baudelaire ; car le dandy cherche à pérenniser un temps révolu en affichant son mépris pour l'égalitarisme. Outre *Du dandysme et de George Brummell* (1966), cette figure est récurrente dans l'œuvre, notamment dans *Les diaboliques* avec les personnages de Brassard dans *Le rideau cramoisi* et Mesnilgrand dans *À un diner d'athées* (1966).

6. Barbey esquisse une philosophie de ce retournement dans *Les prophètes du passé* en 1851 (2006), dont j'ai tenté de décrire ailleurs certaines composantes (Knee, 2016).

avec l'irréligion des Lumières et de la Révolution. Elle ne témoigne pas d'un sentiment perdu comme Yseult, ou d'une tradition perdue comme Jeanne, mais de l'épreuve fondatrice de toute histoire individuelle ou collective : la faute et l'expiation qui doit la suivre. En détournant l'attention des actions observables et de l'exigence de maitrise, son destin confère un sens métaphysique au temps, en soulignant le décalage entre des événements supposés émancipateurs et la défaillance ontologique et morale que ces événements recouvrent ; entre les appétits de la *modernité* et l'amnésie civilisationnelle que ce terme désigne en prétendant faire du péché un tabou ou un archaïsme. Se déployant dans un autre temps que celui du neuf ou de l'événementiel – le temps inaltérable de l'origine – l'histoire qu'incarne ce destin est *déjà jouée*, et si la souffrance de Calixte laisse entrevoir, pour un moment, l'espoir d'une réhabilitation, c'est la Providence qui, par elle, s'impose irrémédiablement.

2. Corps

Yseult est perdue pour l'amour, et c'est par son âge que nous est donné à voir ce qui n'est plus. Assez jeune encore pour tomber enceinte, mais assez âgée pour être la mère d'une fille qui, peu après, tombera enceinte du même père, Yseult donne naissance à une enfant qui a des cheveux blancs, comme un hommage inattendu à la belle flétrissure de sa mère. Le corps de celle-ci à l'automne, aussi beau « dans cette femme que dans la nature », n'est pas encore brisé, mais c'est cette « menace de mourir bientôt », ce « germe de mort » pouvant se développer à tout moment, qui est le plus enivrant dans la beauté et dans l'amour (Barbey d'Aurevilly, 1966, p. 471-3). On n'oserait parler de *ruine* pour décrire ce corps au début de la quarantaine si Barbey ne le faisait lui-même : « Ne dirait-on pas que l'âme, comme la nature, fait fleurir dans les ruines ses plus beaux gramens ? » (1966, p. 407-8). Comme chez ces « voyageuses brulées de tous les soleils, fatiguées de tous les orages dans ce désert qu'elles achèvent de traverser seules, et sans se plaindre d'une soif qui demeurera désormais inapaisée » (1966, p. 400), la beauté du corps d'Yseult – « poétique ruine où le lierre attache ses bandeaux de verdure » (1966, p. 482) – est de celles qui font lire l'ouvrage du temps.

La trace corporelle de l'histoire politique dans *L'Ensorcelée* concerne moins Jeanne que la défiguration de son amant, l'abbé de La Croix-Jugan, dont le visage *fait ruine*[7]. Il a été détruit d'abord par le coup d'espingole qu'il s'est tiré à bout portant en tentant de se suicider, un coup chargé de plusieurs balles qui, en sortant d'un « canon évasé, […] avaient rayonné en sens divers » (Barbey d'Aurevilly, 1964, p. 590) ; ensuite, par la torture que lui ont infligée les soldats révolutionnaires pendant sa convalescence, retirant les bandages sur ses plaies pour y placer de la braise tirée du feu. Vestige des événements politiques, ce visage appartient à l'envers de l'histoire (la chouannerie)

7. Barbey cite une formule dite « sublime » qu'il attribue au Duc de Guise : « Il faut que les fils des grandes races sachent se bâtir des renommées sur les ruines de leur propre corps » (1964, p. 727).

et, par sa monstruosité, à l'envers du monde des hommes. Car à moitié caché par son capuchon et devenu « un soleil de balafres » (1964, p. 645), il porte la trace de leur folie, une folie qu'aucun contre-événement ne peut venir corriger.

Calixte, dans *Un prêtre marié*, cache aussi – c'est par un bandeau dans son cas – la croix qu'elle porte de naissance sur son front, et elle attire ainsi l'attention sur ce qui la mine. Cette marque reçue de son passé familial dit le sens de sa maladie et rappelle à leur culpabilité ceux qui l'entourent[8] : son père, bien sûr, et tous ceux qui ont encore à payer pour cette faute. La croix dans sa chair est aussi la trace de ceux qui ont déjà payé, comme sa mère, morte dans la souffrance à la découverte du forfait du père. Porté par une innocente, ce vestige affecte en effet tous ceux qui le côtoie, notamment son amant Néel, qui est envahi par une « religieuse pitié » (1964, p. 990) lorsqu'il demande à Calixte d'enlever son bandeau, car il devine à cet instant qu'il va être emporté lui aussi, et qu'il veut l'être. En témoigne l'apparition d'une marque sur son propre front – « traversé de la belle torsade bleue de cette veine que les physiologistes appellent la *veine de la colère* » (1964, p. 918) – comme un signe de la « mort prématurée » qu'il ira chercher à la guerre peu après la mort de Calixte.

3. Territoires

Cette *corporéisation* des vestiges de l'autorité perdue s'accompagne – et c'est une dimension majeure de la poésie aurevillienne – d'une *territorialisation*. Pour susciter l'expérience du révolu, Barbey compte moins sur des objets signifiants, ou des ruines observables qui feraient déplorer la perte, que sur des paysages imaginaires ; car plutôt que de rendre hommage à des événements passés, le paysage enveloppe l'expérience temporelle, plongeant l'âme dans une mort qui est partout, la faisant participer à la perte d'elle-même ou la faisant se ressentir elle-même comme perte. Ces espaces de la mémoire peuvent prendre la forme de tableaux à grande échelle ou de descriptions intimistes[9] ; mais dans les romans qui nous occupent, où les territoires-vestiges sont de taille intermédiaire, ce sont trois contrées de Normandie qui permettent d'enraciner respectivement le sentiment, la tradition et la faute dans un lieu auréolé de mystère, faisant entrevoir dans ce qui a disparu ce qui n'a pas été tout à fait oublié.

L'eau dormante des marais autour du château des Saules, dans *Ce qui ne meurt pas*, est ce qui reste du dynamisme de personnages devenus impuissants à affirmer leur sentiment, voués à une mort insensible et ressassant leur liberté inutile. Alors

---

8. Barbey fait aussi de la *rougeur du visage* l'expression physique d'un enjeu moral, notamment chez Jeanne de Feuardent dans *L'Ensorcelée*, ou chez la Pudica dans *À un diner d'athées* des *Diaboliques*.

9. Dans *Une vieille maitresse* (1964), par exemple, l'opposition entre la folie moderne et les racines spirituelles du passé prend la forme d'un basculement des salons parisiens, dans la première partie du roman, à la côte normande, dans la seconde. Parfois ces lieux de mémoire sont beaucoup plus restreints, comme dans *À un diner d'athées* des *Diaboliques* (1966) où le recueillement des petites gens dans une Église est opposé au vacarme des repas où l'on célèbre l'incroyance moderne.

que la première partie du roman fait encore place à une nature bucolique, au retour de leur voyage en Italie les trois habitants des Saules ne sont plus que des « solitudes inondées », dont l'immobilité du marais donne l'idée : « nappe énorme, dont le morne aspect vous transit et vous noie l'imagination et le cœur comme le plus triste des désastres […] et où il n'y a plus rien à sauver ! » (Barbey d'Aurevilly, 1966, p. 528). Souvenir d'un mouvement de la vie qui a cessé, ce paysage fait sentir « l'athéisme » de leur amour ; un sentiment « silencieux comme le mépris » (1966, p. 504), qui ne renvoie plus qu'à lui-même.

Une ruine historique qu'on peut appeler *classique*, l'abbaye de Blanchelande détruite par la Révolution, sert de décor à *L'Ensorcelée*[10]. Mais c'est moins à ce débris que le lecteur est rendu attentif qu'à la lande de Lessay, longuement décrite, qui n'est pas la trace d'un sentiment perdu ou d'événements historiques précis, mais d'une décadence de civilisation. Ce « désert normand » aux dimensions incertaines, échappant à toute utilité, incarne le flou et la permanence du sacré contre l'impératif moderne de la rentabilité. On y trouve ce que l'industrialisation fait disparaitre : la friche et les broussailles, celles de la lande renvoyant à celles qui habitent encore l'âme humaine et constituent sa « poésie ». Cette stérilité de la lande est une qualité, car elle neutralise les projets des hommes et les livre à un ancien monde de superstitions, de légendes, de sorts et de démons, où ils peuvent, à l'écart de la fausse « sagesse de notre temps », recueillir les « divines ignorances de l'esprit » (1964, p. 556).

Si cette lande rappelle les hommes historiques à leur dénuement et rabat leur présomption, l'étang du Quesnay, dans *Un prêtre marié*, est la trace de leur appartenance à un surnaturel qui leur commande de jouer le rôle qui leur est réservé. La faillite n'est ici ni personnelle (l'expérience affective), ni collective (l'histoire politique) ; c'est pourquoi l'eau n'est pas une mer avec ses vagues, ou un lac dont les remous viendraient vivifier les bas-fonds ; l'étang a la fixité d'un temps suspendu dans la répétition, toutes les actions humaines y étant englouties : de fait l'étang se vide à la suite des événements racontés et ne leur survit même pas. Son eau stagnante est à la fois le vestige d'une faute oubliée et l'annonce d'un châtiment nécessaire ; elle représente l'immobilité du temps d'avant toute séparation, mais elle indique aussi que quelque chose doit s'accomplir : l'absorption dans le néant de ce qui s'est opposé à la Volonté divine[11].

---

10. Le manoir de Carteret dans *Une vieille maitresse*, lui aussi « dévasté par la Révolution », est comparé à un « sépulcre » (1964, p. 451), devenant la scène d'un second effondrement, celui de l'amour.

11. Un double échec est sanctionné par l'étang : celui de l'apostasie de Sombreval et de sa tentative d'en réparer les effets en ajoutant à son premier mensonge un second (son faux retour à la foi), et celui de sa fille qui s'est efforcée en vain, par sa souffrance, de gagner le salut de son père. Celui-ci choisit de s'immerger dans les « eaux croupies » de l'étang, portant dans ses bras le corps de Calixte qu'il a auparavant déterré de sa tombe. Un autre étang-vestige dans *Un prêtre marié* remplit un rôle analogue, celui de la Sangsurière que longe Néel après avoir appris que la conversion de Sombreval est une imposture. C'est une fois passé devant cette « espèce d'abîme de limon perfide et dangereux » (1964, p. 1112) que Néel s'enfonce lui-même dans l'hypocrisie et qu'il comprend que son sort est scellé.

Chacun de ces paysages-vestiges n'évoque pas la même chose : si la terre de la lande renvoie à ce qui aurait précédé le déclin qu'a été la modernité révolutionnaire, le marais et l'étang font appel à l'imagination de la peur ; ils portent la menace d'une absorption des châteaux qui y sont dressés, des châteaux qui sont destinés à devenir des ruines[12]. Les trois territoires ont en commun cependant de hanter les consciences en les mettant en garde contre une vie réduite au visible et en leur rappelant l'impossibilité d'exister seulement dans le présent et le futur.

4. Paroles

Qu'ils soient corps ou paysages, ces vestiges indiquent un ordre qui, tout en gouvernant temporellement les hommes, leur est incompréhensible. Mais l'obscurité n'est pas totale : le visible est porteur de signes de l'invisible, un déchiffrement est possible. En vertu de ses origines divines, l'humanité est douée d'une mémoire collective inconsciente qu'il s'agit de solliciter en écartant le spectacle des erreurs qu'offre l'histoire. C'est pourquoi Barbey ne se contente pas d'envelopper ses personnages dans des traces silencieuses ; il fait parler ces traces par des gardiens de la mémoire (conteurs ou sorcières) situés à la jonction du visible et de l'invisible, qui disent de quel passé ces vestiges sont les signes ; non en en énonçant les secrets, mais en les faisant sentir et craindre par ceux qui s'en approchent.

Le vestige est son propre interprète dans *Ce qui ne meurt pas*. Dès les premiers chapitres du roman, Yseult livre dans le « sous-bois », en toute lucidité, les leçons de son destin à celui qui s'obstine à l'aimer, en sachant qu'elle ne sera pas comprise, ou qu'elle ne le sera que plus tard lorsque son amant sera lui-même envahi par la perte. Cette transparence du vestige explique peut-être que la tragédie temporelle, dans ce roman de jeunesse, soit moins suggestive.

Plus envoûtante, en effet, est la médiation de Maitre Tainnebouy, dans *L'Ensorcelée*, qui chemine dans sa lande familière. L'on n'y entend guère que « le mutisme morne des airs chargés » (Barbey d'Aurevilly, 1964, p. 581), mais le lieu fait deviner une part de son secret par la voix de ce paysan à l'ancienne manière, dont l'esprit n'a pas été gâté par l'exigence moderne de clarté. Comme il appartient au monde d'avant, il peut rendre présent ce qui s'est absenté ; comme les ruptures de l'histoire ont eu peu d'effet sur lui, il sait en faire sentir le temps rapsodique plus qu'événementiel et en entretenir la légende sans s'effrayer de l'incertain. Souhaitant que ses enfants soient « ce qu'il était et rien de plus » (1964, p. 568), il consent au temps répétitif et invisible dont la lande est le signe visible. En témoigne la blessure apparente subie par son cheval à l'entrée de la lande, qu'il met sur le compte des mystères insondables du lieu : mani-

12. Il y a aussi une lande dans *Un prêtre marié*, celle dite « du Rompu », « lieu de funèbre et sanglante mémoire » (Barbey d'Aurevilly, 1964, p. 972), où se décompose le corps d'un soldat royaliste coupable de meurtre et roué jadis.

festation d'un sort peut-être, l'incident ne s'explique que de manière lacunaire, non par un enchainement causal qui mettrait fin à l'indétermination. On ne s'étonne pas dès lors que le récit de Tainnebouy, qui semble d'abord promettre une issue, se referme finalement sur son énigme.

La Malgaigne, enfin, dont la haute figure rôde autour de l'étang du Quesnay, dans *Un prêtre marié*, a l'allure d'une prophétesse dont la parole annonce un futur qui est déjà écrit. Par le miracle de son grand âge, elle était présente à l'origine du drame familial comme elle l'est à son dénouement ; elle en a toujours su le sens avant qu'il ne se produise et alors qu'il advient. Elle peut ainsi mettre en garde des hommes qui, dans leur aveuglement, réalisent leur destin en croyant agir sur lui ; elle peut les rappeler à un ordre dont ils sont les jouets, en désamorçant la nouveauté illusoire de leurs projets, les ramenant à ce qui les précède et qui s'accomplit par eux. Sa parole médiatrice dit ainsi ce que chacun entrevoit sans tout à fait l'admettre : l'on n'a pas affaire à une épreuve conduisant à la Rédemption, mais à une Providence qui exige la punition et la destruction.

Conclusion

Ces vestiges aurevilliens dessinent une évolution qui va de l'expérience individuelle du temps, à l'histoire et à la faute ; et l'on peut être tenté de lire rétrospectivement l'ensemble à la lumière de la fin : de placer la tristesse d'Yseult, par exemple, sous la lumière théologique des mises en garde de La Malgaigne ; de voir dans la nostalgie des personnages l'annonce de la souffrance méritée et du châtiment ; bref de ramener une religion subjective, proche de celle d'un Chateaubriand, à la religion de Maistre. Lorsqu'Yseult éprouve de la pitié pour ses proches et se sent responsable de leurs douleurs, sa disposition relève-t-elle de la culpabilité générale qui est la marque de l'œuvre ultérieure de Barbey ? On comprend en tout cas, à la lecture de *Ce qui ne meurt pas*, que celui-ci se reconnaisse dans la métaphysique de Maistre lorsqu'il la découvre dans *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*[13]. Quelques années plus tard, La Malgaigne est bien maistrienne quand elle formule, dans toute sa rigueur, le principe de la *réversibilité des peines* qui informe sa vision de la Providence : « Il faut bien que les bons, les innocents et les justes payent pour les pécheurs dans cette vie : car, s'ils ne payaient pas, qui donc, le jour des comptes, acquitterait la rançon des coupables devant le Seigneur ? » (Barbey d'Aurevilly, 1964, p. 969-70)

On est loin ici d'une spiritualité consolatrice transformant la souffrance en mérite personnel, comme celle qui prend forme au XIXe siècle dans le catholicisme édulcoré que Barbey exècre. C'est pourquoi j'ai placé, en commençant, ce monde de vestiges sous le signe de l'âpreté. Selon la distinction du *Génie du christianisme* entre

13. C'est le sens du commentaire de Jacques Petit dans une note de son édition (Barbey d'Aurevilly, 1966, p. 1400).

des ruines qui sont seulement les « ouvrages du temps », qui sont plutôt agréables, et celles qui sont les « ouvrages du malheur », issus de la folie politique ou morale des hommes, qui sont « plutôt des dévastations » (Chateaubriand, 1978, p. 882)[14], le monde de Barbey est dominé par ces dernières. Son déchiffrement des traces révèle les tourments et les révolutions comme autant d'expiations du péché, sans que prenne forme la promesse d'un pardon ou d'un retour à l'ordre ; et si l'éclaircie d'une « expiation suffisante » est évoquée à la fin de l'épreuve de La Croix-Jugan dans *L'Ensorcelée* (Barbey d'Aurevilly, 1964, p. 722), c'est encore l'échec humain qui s'impose avec son meurtre.

Mais cette âpreté ne dit pas tout. La pitié, dont on a vu qu'elle était la rançon de la perte de l'amour chez Yseult, ne s'efface pas complètement au nom des châtiments mérités. L'univers de Barbey n'est pas réductible à celui de Maistre, car il fait droit à une compassion pour ces individus soumis au temps qui y sont mis en scène. Dans une attaque contre Voltaire outré par la justification providentielle du tremblement de terre de Lisbonne en 1755[15], Maistre met en garde contre la pitié : elle « est sans doute un des plus nobles sentiments qui honorent l'homme », mais elle n'en est pas moins un piège qu'il faut éviter soigneusement lorsqu'on traite des choses humaines dans leur vérité : ce piège est celui de la « poésie », dit-il, qui consiste à voiler l'ordre invisible sous les faits individuels (2007, p. 567). Or, si Barbey adhère sans doute à cette rigoureuse métaphysique du péché, il n'en est pas moins poète, et le monde ruiné de ses romans ne dénonce pas ce piège, ni la compassion que la poésie peut susciter pour la finitude humaine. Tout se passe au contraire comme si son art des vestiges élevait cette poésie pour en faire – jusqu'à contredire la théologie peut-être – une sorte de Grâce.

RÉFÉRENCES

Barbey d'Aurevilly, J. A. (1964). *Œuvres romanesques complètes*. T I. J. Petit (éd.). Paris : Gallimard.
Barbey d'Aurevilly, J. A. (1966). *Œuvres romanesques complètes*. T. II. J. Petit (éd.). Paris : Gallimard.
Barbey d'Aurevilly, J. A. (2006). *Les Prophètes du passé*. D. Cocksey (éd.). Paris : Éditions du Sandre.

14. Quand les ruines sont les *ouvrages du malheur*, elles ont sur nous l'effet qu'ont « les cheveux blancs sur la tête de la jeunesse », écrit Chateaubriand dans cette page. L'image anticipe la description, vue plus haut, de la fille d'Yseult dans *Ce qui ne meurt pas*, dont les cheveux blancs rappellent ceux de sa mère déjà âgée, la punition divine se manifestant ainsi sur le corps d'une enfant qui est née dans l'absence d'amour.

15. Rappelons la question qu'il pose dans son *Poème sur le désastre de Lisbonne* : « Dieu tient en sa main la chaine, et n'est point enchainé ; / Par son choix bienfaisant tout est déterminé : / Il est libre, il est juste, il n'est point implacable. / Pourquoi donc souffrons-nous sous un maître équitable ? » (Voltaire, 1961, p. 306).

Bernardin de Saint-Pierre, J.-H. (2007). *Études de la nature*. C. Duflo (éd.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
Berthier, Ph. (1978). *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*. Genève : Droz.
Chateaubriand, F.-R. de. (1978). *Génie du christianisme*. M. Regard (éd.). Paris : Gallimard.
Diderot, D. (1996). *Œuvres*. T. IV. L. Versini (éd.). Paris : Robert Laffont.
Knee, Ph. (2016). Barbey d'Aurevilly et le redoublement de la perte. *Nineteenth-Century French Studies*, *45*(1-2), 49-63.
Laroche, H. (2007). Restaurer, réparer : Barbey d'Aurevilly. *Littérature*, *147*(3), 54-68.
Maistre, J. de. (2007). *Œuvres*. P. Glaudes (éd.). Paris : Robert Laffont.
Voltaire. (1961). *Mélanges*. J. Van Den Heuvel (éd.). Paris : Gallimard.

RÉSUMÉ : Métamorphosant le réel en un ensemble de traces, Barbey d'Aurevilly opère dans ses romans un *devenir-vestige* du monde, qui suscite dans l'imagination de son lecteur une quête de ce qui toujours se dérobe à lui. On distinguera, parmi ces vestiges, ceux du sentiment perdu sur le plan individuel, ceux de la tradition perdue sur le plan de l'histoire, et ceux de la faute sur le plan du récit chrétien. On s'efforcera surtout de montrer que ces représentations du révolu, tour à tour psychologique, politique et métaphysique, sont sous-tendues par un univers sensible qui se manifeste par un feuilletage de vestiges. Corporels, par la ruine physique des personnages, ils sont aussi paysagers, en inscrivant la perte dans les territoires où ces personnages se meuvent, et ils appellent enfin des paroles médiatrices de la part de gardiens de la mémoire qui en suggèrent une interprétation voilée ou en font deviner le sens.

Mots-clés : traces, vestiges, Barbey d'Aurevilly, romans, tradition, histoire, corps, territoire

Barbey d'Aurevilly's world of vestiges

ABSTRACT: Transforming reality into traces of what once was, Barbey d'Aurevilly's novels create a world of vestiges which entice the reader to pursue what always escapes his grasp. This article distinguishes, among these vestiges, the lost feeling of love in individuals' lives, the loss of tradition through the turmoil of the French Revolution, and the neglected effects of sin according to the Christian narrative. It then attempts to show how these representations of the past, successively psychological, political and theological, are summoned by a layering of uncertain recollections. These take the form of bodily experience, as characters are faced with their own physical decay over time; of territorial symbols, as loss is woven into the landscape in which those characters evolve; and of mysterious utterances, as custodians of memory both suggest and veil by their words the meaning of events.

Keywords: traces, vestiges, Barbey d'Aurevilly, novels, tradition, history, body, landscape